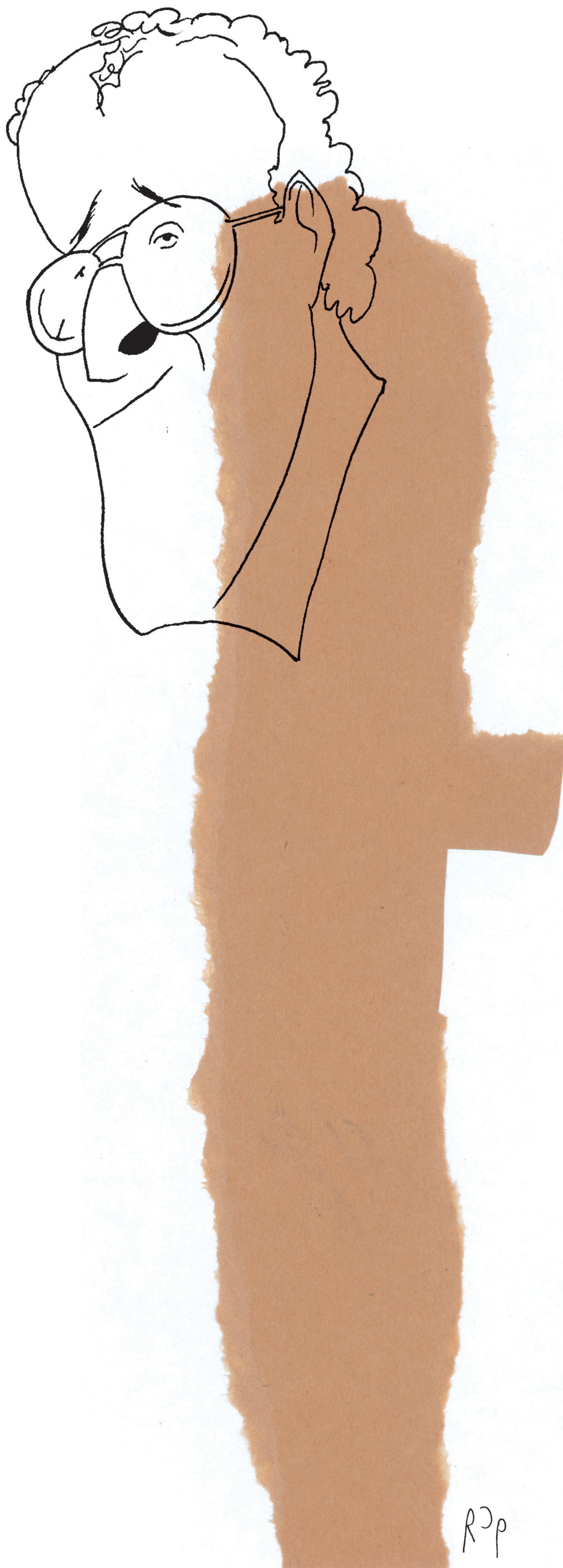


harold pinter

Por Lawrence M. Bensky, 1966

Harold Pinter se mudó recientemente a una casa Nash de 1820, de cinco pisos, frente a Regent's Park, en Londres. Desde el piso alto, donde ha instalado su oficina, se ve un estanque de patos y una amplia extensión de parque arbolado; su escritorio domina ese paisaje, y a fines de octubre, cuando se llevó a cabo la entrevista, las hojas cambiantes y el brumoso sol londinense lo distraían constantemente mientras reflexionaba sobre las preguntas o empezaba a responderlas. Habla con una voz profunda, entrenada por el teatro y que suena sorprendente en él, ya que resulta, por cierto, su rasgo físico más notable. Cuando habla, casi siempre tiende a calificar en exceso cualquier afirmación, como si le resultara obviamente imposible llegar a una definición final de las cosas. Uno tiene la impresión –como ocurre con muchos personajes de sus obras– de estar ante un hombre tan profundamente absorto en lo que está pensando que expresarlo verbalmente le resulta una obligación penosa.

Pinter no estaba trabajando en ningún proyecto cuando se llevó a cabo la entrevista, y las preguntas acerca de su ocio involuntario (muchas preguntas volvieron a ese tema sin intención) eran para él particularmente incómodas. Su propia obra es para él alternativamente una fuente de misterio, entretenimiento, alegría y furia; al mirarla retrospectivamente con frecuencia descubre en ella posibilidades y ambigüedades que no había advertido antes o que había olvidado. Se percibe que si pudiera arrancar el cable del teléfono y colgar cortinas negras en las anchas ventanas, sería mucho más feliz, aunque insiste en que "el gran aburrimiento que uno siente con uno mismo" no tiene ninguna relación con su entorno ni con sus obligaciones.

Cuando escribió sus primeras piezas teatrales, en 1957, estaba sin hogar, y viajaba constantemente como actor con una compañía de repertorio, representando todo tipo de papeles en oscuros lugares de vacaciones junto al mar y en ciudades de provincia. Su esposa, la actriz Vivien Merchant, viajaba con él, pero cuando quedó embarazada en 1958 tuvieron que buscar un hogar, y se mudaron a un cuarto en un sótano en una zona pobre de Londres, Notting Hill Gate, en un edificio en el que el señor Pinter trabajaba como cuidador para pagar su alquiler. Cuando nació su hijo, consiguieron suficiente dinero prestado como para mudarse a un distrito menos andrajoso en Chiswick, pero ambos tuvieron que volver a actuar fulltime cuando la primera pieza extensa de Pinter, *El cumpleaños*, resultó un completo fracaso en 1958. La producción de *El cuidador,* en 1960, les redituó bastante dinero como para mudarse al distrito de clase media de Kew, y después, pensando que podría vivir de su escritura, Pinter mudó a su familia a una casa Regencia, con fachada en arco, en la ciudad de Worthing, sobre la costa sur. Pero las dos horas de viaje a Londres se convirtieron en una obligación demasiado frecuente, de modo que volvieron a mudarse a un departamento alquilado en Kensington, hasta que los lucrativos guiones cinematográficos de Pinter les dieron la posibilidad de comprar una casa en Regent's Park. Aunque la residencia todavía no está completamente renovada, su tamaño y su confort resultan impresionantes, así como el despacho de Pinter, con una habitación aparte para su secretaria y también con un pequeño bar contiguo que le proporciona la cerveza y el scotch que el autor bebe constantemente durante el día, esté trabajando o no. Los anaqueles para libros cubren la mitad del espacio, y una *chaise longue* de terciopelo está situada de frente al pequeño jardín trasero. En las paredes está colgada una serie de bosquejos de los teatros londinenses de Feliks Topolski, un poster de la producción de *El cuidador* en Montevideo, una pequeña página de balance financiero que revela que su primera producción en el West End, *La vuelta al hogar*, redituó una ganancia de 260 libras en su desastrosa semana de representaciones, un dibujo de Picasso, y su designación cuando fue galardonado con la Orden del Imperio Británico, la primavera pasada. "El año *después* que los Beatles", enfatiza Pinter.

harold pinter

¿Cuándo empezó a escribir piezas teatrales, y por qué?

–Mi primera obra fue *La habitación*, y la escribí a los veintisiete años. Un amigo mío llamado Henry Woolf era estudiante en el departamento de teatro de la Universidad de Bristol, que en esa época era el único departamento de teatro del país. Tenía la oportunidad de dirigir una obra, y como era mi más viejo amigo sabía que yo había estado escribiendo, y sabía que tenía una idea para una obra, aunque todavía no la había escrito. Yo estaba actuando en *Rep* en esa época y él me dijo que debía tener la obra lista la semana próxima para cumplir con el plazo que le habían dado. Yo le dije que eso era ridículo, que tal vez la tuviera en seis meses. Y después la escribí en cuatro días.

–¿Cree que sin el impulso que le proporcionó su amigo de Bristol usted se habría dedicado a escribir piezas teatrales?

–Sí, creo que iba a escribir *La habitación*. Simplemente, dadas las circunstancias la escribí un poco más rápido, él tan sólo disparó algo. *La fiesta de cumpleaños* también la había tenido en mente durante largo tiempo. Fue generada por una situación muy puntual en las pensiones en la época en que estaba de gira. En realidad, el otro día un amigo me dio una carta que le escribí en mil novecientos cincuenta y algo, Cristo sabe cuándo fue. Esto es lo que dice: "Tengo un alojamiento inmundo y demente, de casera una gran masa hinchada con pechos que le caen sobre el vientre, una casa obscena, gatos, perros, mugre, coladores de té, desorden, oh diablos, charla, cháchara basura mierda picazón bosta veneno, infantilismo, orden deficiente en las molduras superiores, condenadas llamadas...". Ahora bien, la cosa es que eso fue *La fiesta de cumpleaños...*, yo estaba en esa pensión, y esa mujer fue Meg en la obra, y había un tipo alojado allí en Eastbourne, en la costa. Todo eso permaneció en mí, y tres años después escribí la obra.

–¿Por qué no hubo en la pieza un personaje que lo representara a usted?

–No tenía..., no tengo nada que decir sobre mí, directamente. No sabría por dónde empezar. Particularmente porque con frecuencia me miro al espejo y digo: "¿Quién diablos es éste?".

–¿Y no cree que ser representado como un personaje le ayudaría a averiguarlo?

–No.

–Como actor, ¿experimenta algún sentido imperativo de cómo deben representarse los roles en sus obras?

–Con frecuencia tengo alguna idea imperativa de cómo debe representarse un rol. Y con igual frecuencia se me demuestra que estaba equivocado.

–¿Se ve a usted mismo en cada rol mientras escribe? ¿Y su condición de actor lo ayuda como dramaturgo?

–Leo todos los roles en voz alta mientras escribo. Pero no me veo a mí mismo en cada uno de ellos..., no podría representar la mayoría de ellos. Mi condición de actor no me impide ser dramaturgo a causa de esas limitaciones. Por ejemplo, me gustaría escribir una obra –lo he pensado con frecuencia– completamente sobre mujeres.

–Su esposa, Vivien Merchant, aparece frecuentemente en sus obras. ¿Usted escribe partes para ella?

–No. Nunca he escrito una parte para ningún actor, y lo mismo se aplica a mi esposa. Simplemente pienso que es una actriz muy buena y una actriz muy interesante con quien trabajar, y la quiero en mis obras.

–¿Las escuelas de teatro le sirvieron de algo como dramaturgo?

–Para nada en absoluto. Era simplemente vivir.

–Cuando usted trabaja en la producción de una obra, ¿cuál es la clave de una buena relación escritor-director?

–Lo que es absolutamente esencial es evitar toda actitud defensiva entre el autor y el director. Es una cuestión de confianza y sinceridad mutuas. Si eso no existe, es tan sólo una pérdida de tiempo.

–Peter Hall, que ha dirigido muchas obras suyas, dice que las piezas se basan en un ritmo y una forma verbal precisos, y que cuando usted escribe "pausa" significa algo diferente de "silencio", y que los tres puntos suspensivos son diferentes de un punto y aparte. ¿Esa sensibilidad a esta clase de escritura es el motivo de que ustedes dos puedan trabajar bien juntos?

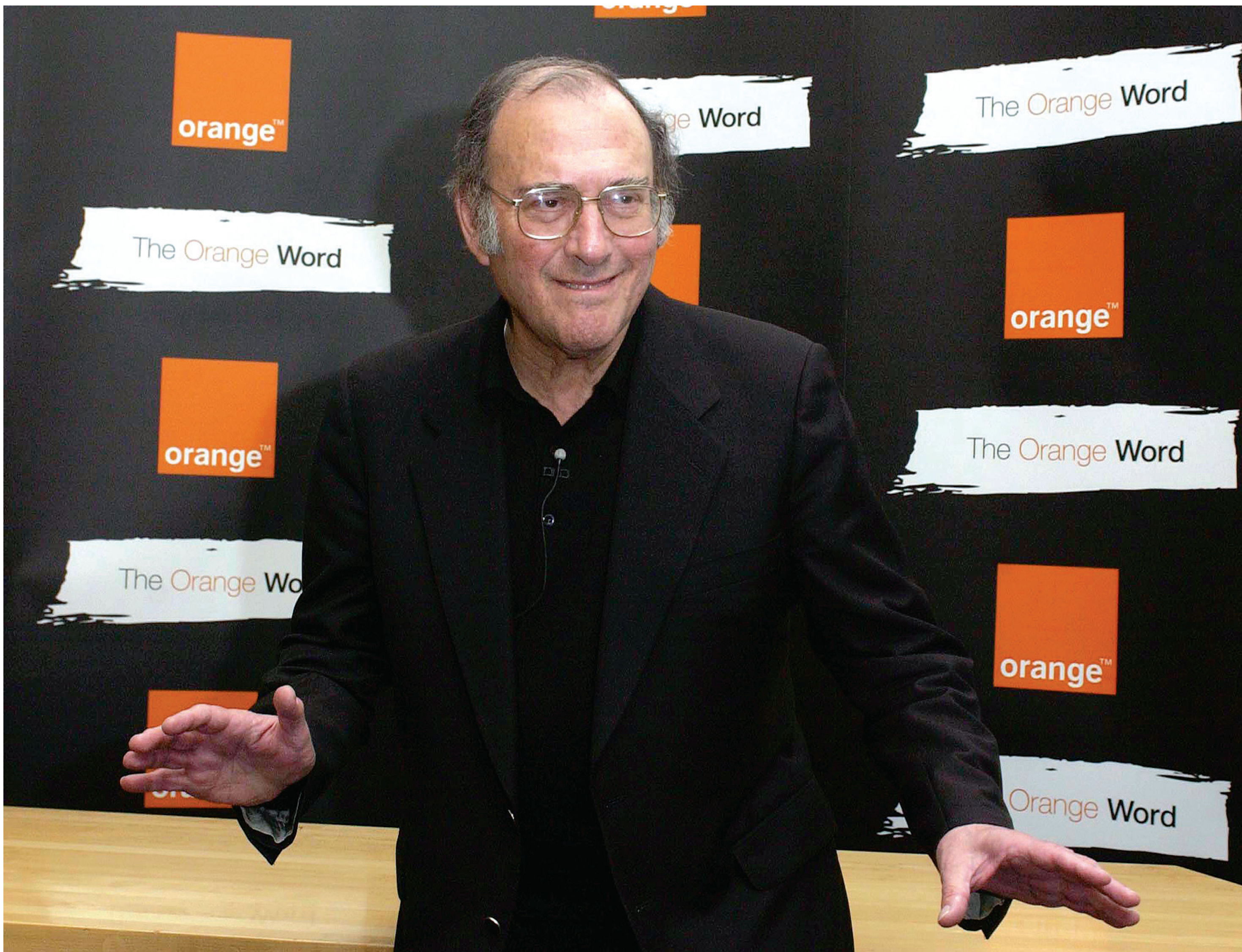
–Sí, lo es. Presto gran atención a esos puntos que usted acaba de mencionar. Una vez Hall hizo un ensayo de puntos y pausas con los actores de *La vuelta al hogar*. Aunque suene terriblemente pretencioso, evidentemente resultó muy útil.

–Casi todo el mundo coincidiría en que la fuerza de sus obras estriba justamente en este aspecto verbal, en la estructura y la fuerza de los personajes que usted consigue de eso. ¿Toma esas palabras de gente a la que ha escuchado hablar..., usted espía?

–No malgasto tiempo escuchando en ese sentido. Ocasionalmente escucho algo, como nos ocurre a todos, mientras camino por ahí. Pero las palabras salen cuando estoy escribiendo a los personajes, no antes.

–Hace varios años, Encounter publicó una gran cantidad de citas de artistas sobre la conveniencia de que Inglaterra se uniera al Mercado Común. Su declaración fue la más breve de todas: "No tengo interés en el tema y no me importa lo que ocurra". ¿Eso resume su sentimiento sobre la política, o sobre temas de actualidad?

–En realidad no. Aunque eso es exactamente lo que siento con respecto al Mercado Común..., me importa un rábano el Mercado Común. Pero no es del todo cierto que de algún modo sea indiferente a los asuntos de actualidad. Me encuentro en el estado normal, confundido..., inseguro e indignado por turno, a veces indiferente. En general trato de ocuparme de lo que puedo hacer y nada más.



No creo tener ninguna clase de función social de valor, y políticamente no hay posibilidad de que me involucre porque los temas no son para nada fáciles..., para ser un político hay que estar en condiciones de presentar un cuadro simple, aunque uno mismo no vea las cosas de esa manera.

–¿Alguna vez se le ha ocurrido presentar opiniones políticas por intermedio de sus personajes?

–No. En última instancia, la política me aburre, aunque reconozco que es responsable de muchos sufrimientos. Desconfío de las declaraciones ideológicas de cualquier tipo. Le diré lo que pienso verdaderamente de los políticos. La otra noche vi por televisión a algunos políticos que hablaban sobre Vietnam. Deseé con mucha intensidad meterme en la pantalla con un lanzallamas y quemarles los ojos y las bolas y después preguntarles cómo evaluarían esa acción desde un punto de vista político.

–En casi todas sus obras hay un sentimiento de terror y una amenaza de violencia. ¿Usted ve el mundo como un lugar esencialmente violento?

–El mundo es un lugar bastante violento, es así de simple, entonces cualquier violencia aparece naturalmente en las obras. A mí me parece un factor esencial e inevitable. Creo que eso de lo que usted habla empezó en *El montacargas*, que desde mi punto de vista es una obra relativamente simple. La violencia sólo es en realidad una expresión del tema del dominio y el sometimiento, que posiblemente sea un tema recurrente en mis obras. Hace mucho tiempo escribí un relato llamado "The Examination" ("El examen"), y de allí surgen mis ideas sobre la violencia. Ese cuento trataba muy explícitamente de dos personas en una habitación que estaban enzarzadas en una lucha de naturaleza no especificada, en la cual el punto era quién dominaba y cómo harían para dominar y qué instrumentos usarían para lograr el dominio y cómo tratarían de socavar el dominio del otro. Allí hay una amenaza constante: tiene que ver con estar en la posición superior, o intentar conseguirla. Eso es lo mismo que me atrajo para hacer el guión cinematográfico de *El sirviente* que, como usted sabe, era una historia que no era mía. Yo no llamaría a eso violencia sino más bien una lucha por la posición, que es algo muy común, cotidiano.

–Esas ideas de luchas cotidianas, o de violencia, ¿proceden de experiencias por las que usted mismo ha pasado?

–Todo el mundo se topa con la violencia de una manera o de otra. Ocurrió que yo me topé con ella en una forma bastante extrema durante la guerra, en el East End, cuando los fascistas estaban volviendo a la vida en Inglaterra. Tuve unas cuantas peleas allí. Si uno tenía algún remoto aspecto judío, podía estar en problemas. Además, yo iba a un club judío, situado junto a una vieja recova del ferrocarril, y allí solía haber un buen número de personas esperando con botellas de leche rotas en un callejón por el que solíamos pasar. Había una o dos maneras de escapar de allí –una era puramente física, por supuesto–, pero no se podía hacer nada con respecto a esas botellas de leche..., *nosotros* no teníamos botellas de leche. La mejor manera era hablarles, ya sabe, algo así como: "¿Está usted bien?". "Sí, estoy bien." "Bien, entonces todo está bien, ¿no es verdad?" Y todo el tiempo seguir caminando hacia las luces de la calle principal. Otra cosa: con frecuencia nos tomaban por comunistas. Si uno pasaba por casualidad junto a una reunión callejera fascista, y parecía de algún modo hostil –eso era en Ridley Road, cerca de Dalston Junction–, ellos interpretaban ese aspecto, especialmente si uno llevaba libros bajo el brazo, como una evidencia de que era comunista. Había una buena cantidad de violencia en esa época. Yo tenía quince años cuando terminó la guerra. No había posibilidad de que me presentara cuando me convocaron para el servicio militar tres años más tarde: yo no veía en eso ningún sentido. Me negué a presentarme. Así que me llevaron al examen médico en un auto policial. Después fui sometido a dos tribunales y dos juicios. Podría haber ido a prisión –me llevaba el cepillo de dientes a los juicios– pero ocurrió que el magistrado manifestó cierta simpatía por mi posición, así que tan sólo me multaron, treinta libras en total. Tal vez vuelvan a llamarme en la próxima guerra, pero no iré. ▮

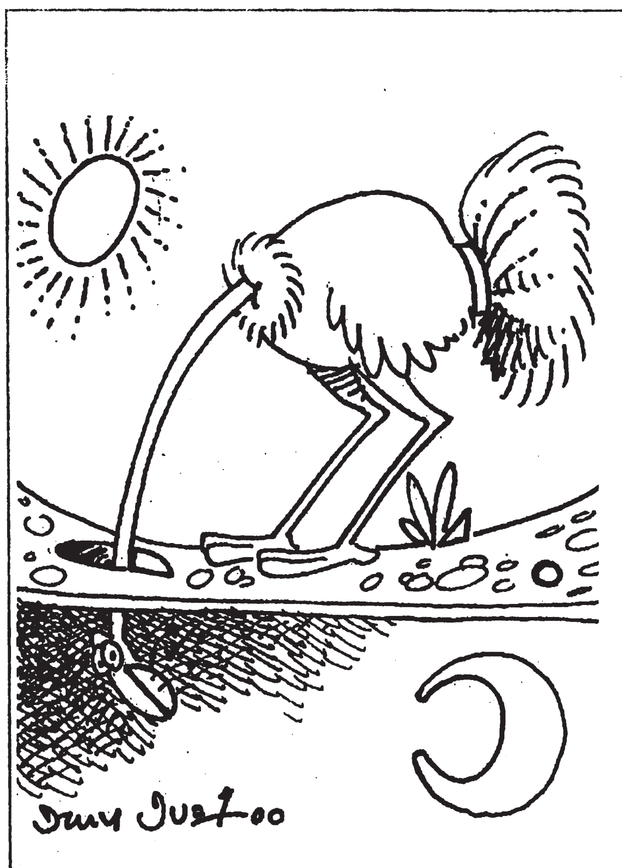
Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

OBJETOS COMUNES

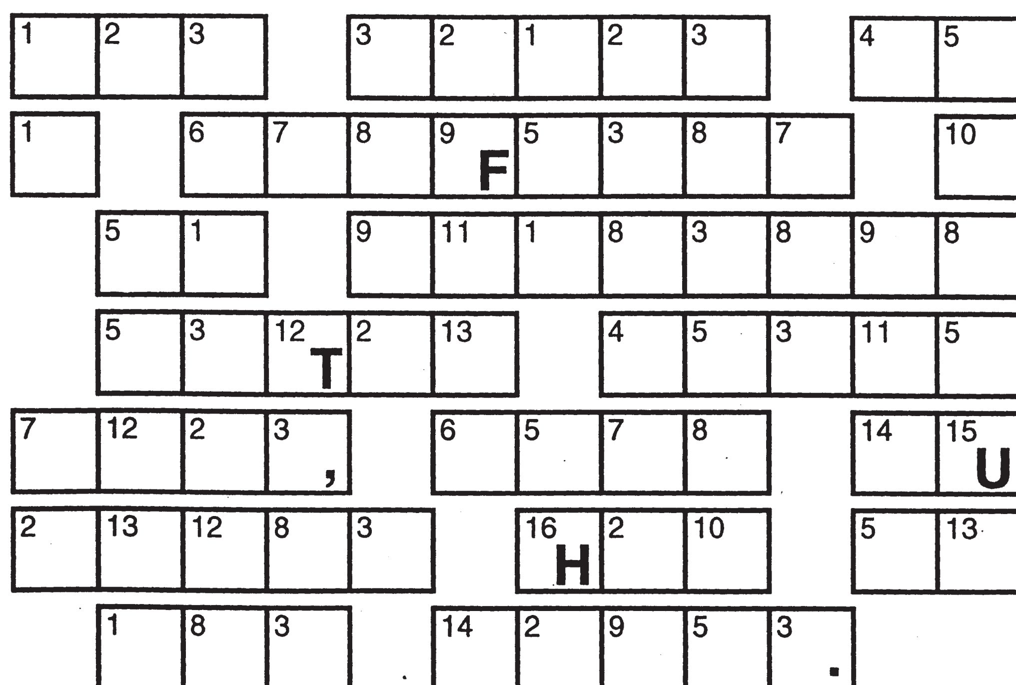
En el cuadro 2 se encuentran escondidos 5 objetos iguales a los del cuadro número 1. ¿Puede encontrarlos?





CRIPTOFRASES

En el esquema se esconde una frase. A igual número corresponde igual letra.



CORRESPONDENCIAS

Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** *le corresponde la* **C,** *esta relación no se repite en el resto del juego.*

Vestimenta

1. Jean
2. Bikini
3. Minifalda
4. Traje sastre

A. 1965
B. 1946
C. 1873
D. 1885

Descubrimientos en el cielo

☐ **1.** Johannes Kepler
☐ **2.** Isaac Newton
☐ **3.** Copérnico
☐ **4.** Galileo Galilei

A. Ley de la gravitación universal
B. La Tierra es sólo un planeta menor y no el centro del universo
C. Las fases de Venus y las lunas de Júpiter
D. La Tierra y los demás planetas giran en torno al Sol

La muerte en el cine

☐ **1.** "La muerte y la doncella"
☐ **2.** "Muerte en Venecia"
☐ **3.** "La muerte le sienta bien"
☐ **4.** "La muerte de un viajante"

A. Volker Schlöndorff
B. Robert Zemeckis
C. Luchino Visconti
D. Roman Polanski

Leyendo a la gente

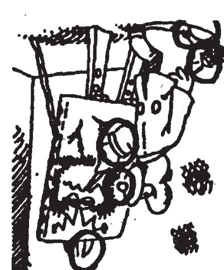
☐ **1.** Quiromancia
☐ **2.** Grafología
☐ **3.** Frenología
☐ **4.** Fisiognomía

A. Adivinación basado en la lectura de las manos
B. Arte de leer en las arrugas, contornos y proporciones de la cara y la cabeza
C. Estudio del carácter basándose en la conformación externa del cráneo
D. Estudio de la personalidad a través del examen de la escritura.

SOLUCIONES

OBJETOS COMUNES





CRIPTOFRASE

"Las salas del profesor y el filósofo están desiertas, pero cuántos hay en los cafés." Lucio Eneas Séneca

CORRESPONDENCIAS

Vestimenta: 1-C, 2-B, 3-A, 4-D. **Observadores del cielo y sus descubrimientos:** 1-B, 2-A, 3-D, 4-C. **La muerte en el cine:** 1-D, 2-C, 3-B, 4-A. **Leyendo a la gente:** 1-A, 2-D, 3-C, 4-B.